文体即意义?
——试论穆齐尔、尼采对这一问题的思考与回答

张　辉
(北京大学 中文系, 北京　100871)

摘　要: 文体与意义具有非常重要的关联,这是被普遍接受的事实。而小说家罗伯特·穆齐尔和诗人哲学家尼采,则以他们的卓越写作实践进一步提示我们,不仅要在文体与意义之间进行思考,而且要特别关注此二者所存在的"重合"与交融现象。为此,我们有必要进入"文体即意义"——这一看似极端而又深具内涵的特殊情形。主要以长篇小说名世的穆齐尔为什么对"随笔体"格外情有独钟? 哲学家尼采又为何不愿仅以论文体进行惯常的哲学写作,而要刻意进行林林总总的文体实验? 这两位富于对照性的杰出作者,不遗余力地试图突破既有文体的规定性,究竟有何思想动因和目的? 尝试回答上述问题,不仅可以为打通文学与思想史研究寻找一个有意义的新入口,而且有助于我们在新的层面重建诗与哲学的对话关系。

关键词: 文体;意义;文学;思想史
中图分类号:I 109　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2014)03-0035-09

一

"文体与意义"而非"文体即意义",或许是更"安全"的题目。至少在文学解释学范围内,文体与意义的关系至关重要。因为,常识告诉我们,欣赏、理解和评论任何作品——尤其是文学作品,文体是我们首先需要考虑的因素。这应该正是刘勰在《文心雕龙·知音》中提出"将阅文情,先标六观"时,要将"位体"置于首位,继之以"置辞""通变""奇正""事义""宫商"的原因。而 20 世纪以来文学理论研究的许多流派,之所以强调"内部研究"的重要性,强调文学之所以成其为文学的文学性乃至自主性,也正是在此意义上显示了合理性。

但说"文体即意义",则马上需要加上一个大大的问号。文体即意义吗? 文体当然不能简单地等同于意义,这毋庸赘言。但至少又值得指出,文体也绝不只是承载意义的容器或外在包装而已,它既是艺术形式,其存在方式本身也同时标示着意义、价值判断乃至价值等级。在特定情形下,对某种文体的选择就已经是对相应意义的默示与捍卫。这方面的例子比比皆是。欧阳修、范仲淹等人的写作中,严格区分诗与词的功能这样的文学史事实自不必说;我们对王国维在《人间词话》对"诗人之诗"与"政治家之诗"的划分也已经耳熟能详;甚至小说文体在现代中国的繁荣所蕴含的思想史意义这样的命题,也早已受到胡适等人的关注。而进一步凸显文体的意义,下面的问题同样不该忽视。比如,柏拉图与亚里士多德分别使用对话录(戏剧)和论文来写作,这师生二人的言说方式为何如此截然不同? 奥尔巴赫在《模仿》一书中特别提示我们注意,"没有一部莎士比亚悲剧是由一种文体贯穿首尾的(Among the tragedies there is none in which a single level of style is maintained from beginning to end)",这有什么思想史意义?①20 世纪初年——特别是在德语

收稿日期:2013-12-20
作者简介:张辉,男,江苏南通人,北京大学比较文学与文化研究所教授。

① Erich Auerbach, *The Weary Prince*, in *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2003, p. 317.

世界,在布洛赫、德布林、黑塞、卡夫卡、托马斯·曼、穆齐尔……那里,为什么集中出现了用小说而非哲学论文形式延续形而上思考的现象?① 无论是从文学内部研究,还是从文学(诗)与哲学的关系角度来考虑这些问题,所有这些都提示我们注意文体与意义在特定方面的“重合”与交融,而这无疑不仅需要我们在“文体”与“意义”之间进行思考,而且迫使我们对文体本身显示意义——或曰“文体即意义”——这个重要层面有更清晰的把握和更深入的理解。

本文并不试图全面展现“文体即意义”问题的完整面相。这里,仅仅期望通过对穆齐尔和尼采两个典型案例的分析,揭示这一问题最具代表性的表现形态和最根本特性。穆齐尔是与乔伊斯、普鲁斯特齐名的 20 世纪杰出小说家,但也是“随笔体”(Essayismus/ essayism 或译“随笔主义”)最重要的探究者之一;尼采则几乎是对文体最为关注也进行了最多实验的哲学家。小说家而对随笔体情有独钟;哲学家却有意彰显文体的重要性,仿佛都对各自的“规定动作”——诸如故事情节或思想体系、形而上学之类等并不格外关心,其中究竟有什么微言大义?

二

如前所说,穆齐尔以小说名世。他的小说创作,主要有《学生特尔莱斯的困惑》(*Die Verwirrungen des Zoeglings Toerless*)(1906)、《统一》(*Vereinigungen*)(1911)、《三个女人》(*Drei Frauen*)(1924)以及代表作《没有个性的人》(*Der Mann ohne Eigenschaften*)。关于他的创作,穆齐尔做过多次自我陈述。比如在 1913 年发表的《关于罗伯特·穆齐尔的书》一文中,他以“这个作家”“我”和“文学地质学家”三者的复杂对话,对成名作《迷惑》和《统一》作了如下解读:“我的左侧是《学生特尔莱斯的困惑》的位置,这个位置已经塌陷,长满了灰色的大脑皮质;我的另一侧是小小的、镶嵌工艺很奇特的双金字塔《统一》。”②而针对“文学地质学家”的异议,“我”对即使“已经塌陷”的《迷惑》做了这样的辩解:

> 那个 16 岁的少年(按:指主人公特尔莱斯)……是一个小花招。是用相对简单一些的,因而也更可塑一些的材料来刻画心灵关系,这种关系在成人身上被太多的其他东西搞得复杂化了,《学生特尔莱斯的困惑》避免了这种复杂。这是一种阻力较小的具有迅速反应能力的状态。但是,描写一种未完成的、正在尝试的和被尝试的东西当然并不是问题本身,而仅仅是一种手段,目的在于刻画或勾画出,什么才是这个未完成物中那种未完成的东西。它和艺术中所有的心理描写一样,都只是我们驾驶的汽车;如果您觉得作家的目的只是心理描写,那您就是在汽车里面寻找风景。③

在这段话中,“尝试”和“未完成”显然是非常值得我们重视的概念,对此下文还要进一步讨论。这里我们先来看看穆齐尔对另一个概念“描写”的看法。从上面的引文可知,穆齐尔不仅不看重一般意义上的描写,也反对将作家的目的简单等同于心理描写。甚至可以说,无论是描写客观事物,还是描写人的心理,描写本身都不是穆齐尔关注的中心。于是,针对文学地质学家关于“这个作家有时候太缺少描写能力”的批评,“我”恼火地笑着回答:“不,是缺少描写的愿望!”④

何以缺少描写的愿望呢?穆齐尔的回答是:

> 无论是在心理描写中还是在情节中,人们通过心理内在描绘出的都只是人的本质特征所产生的结果,而不是那些本质特征本身;它像一切从结果推导出原因的东西一样不确定。这样的艺术既不能抵达性格的内核,也无法恰切地描绘出这种性格的命运带给人的感觉。尽管它如此重视情节和心灵说服力,但严格说来却既没有什么情节,也没有心灵说服

---

① See David S. Luft, *Robert Musil and the Crisis of European Culture* 1880－1942, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 18.

② 穆齐尔:《关于罗伯特·穆齐尔的书》,《穆齐尔散文》,徐畅等译,北京:人民文学出版社 2008 年版,第 17 页。

③ 穆齐尔:《关于罗伯特·穆齐尔的书》,《穆齐尔散文》,第 18 页。

④ 穆齐尔:《关于罗伯特·穆齐尔的书》,《穆齐尔散文》,第 18 页。

力,从整体上来看只是毫无创造力地在各种新措辞中停滞不前。①

那么,又怎么才能不仅仅停留于“本质特征所产生的结果”,而到达“本质特征本身”呢?对身为小说家,却更愿意将自己定位为德语意义上的诗人(Dichter)而非作家或写家(Schriftsteller)的穆齐尔而言,兹事体大,也与“文体即意义”命题有重要关联。

也许多少出乎我们的意料,穆齐尔认为,重新调整我们对事物本质特征的认识,有赖于小说观念的转折性变化。在他看来,真正意义上的“诗人”,是并不满足于仅仅停留于人们所描述的“现实”的,那样的“现实”,对诗人而言“始终只是一个借口”。用“我”的反思性语言来表达就是,在过去,“叙述也许曾经只是一个强大但缺乏概念性的人对他体验中那些美好的和可怕的魂灵做出的反击式的再次触摸,他的记忆还蜷缩在那些回忆之中,这是言说、重复、谈论以及由此达到的去效化所具有的魔力”。而与过去仅仅描述作为“借口”的现实的小说相区别,在穆齐尔意义上,“长篇小说出现之日起,我们就已经开始持有一种由长篇小说而来的叙述概念”。这种小说观念所指向的发展意图乃是,“对现实的描述最终变成概念性很强的人慢慢接近一些情感认知和思想震动的服务手段”,而“这些情感认知无法在普遍意义上,只能在个别事件的闪烁微光中得以接近;也可能它们无法通过完全理性的、市民式地具有做生意能力的人来得以把握,而只能通过那些不太牢固的、但超出前者之外的部分来把握”。②

文中的“我”认为,穆齐尔本人把握了这些情感认知和思想震动——而不仅仅是暗示或感知到了它们。③ 这种把握显然非同小可。借此,穆齐尔超越了小说文体的一般规定性,即超越了他所谓的描写功能,超越了对现实和回忆的简单触摸;但这种超越又并没有使他脱离小说文体本身的标志性特征,因为小说家依然是从个别事件出发,而不是如现代理性或现代哲学那样试图从普遍性出发,去把握情感和思想的。

但小说观念乃至整个艺术观念的这种转变,无疑具有某种革命性。一方面,穆齐尔在小说中把握世界的方式,与市民式的、服从商业逻辑的生意人方式形成了鲜明对照。在穆齐尔那里,小说已明显不是与世俗社会和市井生活等量齐观的艺术形式,而应该蕴涵着对之进行反思与突破的可能——把握事物本质特征的可能。从这方面来说,与一般人对文学的期待和成见不同,穆齐尔意义上的艺术作品中,起决定作用的是思想。是思想——而不是情节、故事,更不要说是人们所期望和等待的文学化的八卦和野史轶闻——乃是至关重要的因素。

不过,问题还有另外一面。穆齐尔这样说,并不意味着他片面地认为作品中的精神和思想的因素,可以简单地作为思想被表现出来。正相反,穆齐尔特别强调指出,“艺术从来都不能被一丝不剩地分解成一些能说出来的意义,而是,如果人们描述它们的内容,就只能再次通过理性与不同言说的方式、与对情境的想象以及其他非理性因素之间的新结合”。④

但是将思想视为自己小说中决定性因素,无疑有意混淆了我们对文学文体与哲学文体的基本判断——在传统观点看来,无论如何,只有在哲学文体中,思想才处于中心位置。不过,这看似不合逻辑,至少是逸出常规的说法,事实上却以极端的方式提示我们注意,明显可见的思想内容,恰恰不是艺术作品的关键成分,而恰恰是那些以微妙的方式呈现的东西,那些蕴涵在文体形式之中的东西,才是情感与思想的焦点之所在。正是在这个意义上,文体与思想相互交织在一起,让我们难以分开哪些是思想的成分,哪些才是文体的成分。

① 穆齐尔:《关于罗伯特·穆齐尔的书》,《穆齐尔散文》,第 21 页。
② 穆齐尔:《关于罗伯特·穆齐尔的书》,《穆齐尔散文》,第 19 页。
③ 穆齐尔:《关于罗伯特·穆齐尔的书》,《穆齐尔散文》,第 19 页。
④ 穆齐尔:《关于罗伯特·穆齐尔的书》,《穆齐尔散文》,第 22 页。

谁说这只是高妙的小说作品的特点呢？最高超的艺术、最根本的情感体验与思想律动，难道不就是这样难以用传统哲学语言表达得清楚、难以条分缕析吗？因此，穆齐尔说：

> 理解一件艺术作品中的人性内容，意味着不仅对它的明显的理念内容，而且也对其措辞中那些绝对的、圆融得无法定义的灵感，对人物身上闪烁的微光，对沉默以及所有不可复述的东西，都画出一个由情感和思想链条构成的无限分解的多边图。①

穆齐尔这样说，是要告诉我们：是无限分解的多边图，而不是直线或规则图形，乃是情感和思想的形状，也是文体与思想情感交缠在一起的复杂形状？

在《您在做什么？——罗伯特·穆齐尔访谈录》(1926 年)中，穆齐尔借讨论代表作《没有个性的人》对上述观点做了进一步生发。

文章开宗明义，交代这部原名《孪生妹妹(*Die Zwillings-Schwester*)》的小说，讲述的乃是 1912—1914 年之间的事情，而结束整个小说的是战争动员，正是战争动员"使世界和思想被撕裂到了无法修补"的程度。不过，穆齐尔尽管首先提示了这部小说的特定历史背景，却还是特别提请读者注意一个文体问题：他"写的并不是一部历史小说"。正像在《关于罗伯特·穆齐尔的书》一文中要刻意否定传统小说中的"描写"因素一样，在这里，穆齐尔也并不希望《没有个性的人》把读者引向历史叙述。因为，他更关注的是"精神上典型的东西"——或者说，"事件的幽灵"：是事件的幽灵而非事件本身。

穆齐尔仿佛早已预料到这种选择上的侧重，必然会带来的疑问乃至质难。于是，像在《关于罗伯特·穆齐尔的书》中安排"这个作家"、"我"与"文学地质学家"三种声音来充分展开辩难那样，这篇文章中，他也设定了一个"采访者"为自己提示问题。其中一段对答是这样的：

> 采访者：您不担心小说结构上的随笔性的东西吗？
>
> 穆齐尔：我担心啊。正是因为这个，我采用了两种手段对抗它。首先是一种反讽式的基本态度，在这个过程中我很注重一点，即反讽对我来说不是一种居高临下的态度，而是一种斗争的手段。其次，我认为，针对所有随笔性的东西，我还有对生动场景和幻想式激情的塑造作为调剂。②

这自问自答式的"访谈"，把穆齐尔对"事件的幽灵"的关注，与《没有个性的人》整个作品所明显显示出的"随笔性的东西"联系了起来。表面看来，穆齐尔是在告诉我们，他是如何通过反讽、通过对生动场景和幻想式激情的塑造来"对抗""小说结构上随笔性的东西"，但正因为这是一种自我提问自我回答的形式，所以这恰恰表明了他对《没有个性的人》文体特点的清晰认识和有"预谋"的设计。熟悉《没有个性的人》的读者，确实不难处处看到这种"随笔性的东西"的存在。不仅整个作品的开头，以松散的叙事逻辑，从精确的天气预报讲到带来死亡的偶然交通事故；从主人公乌尔里希的父亲讲到"一种神秘的时代病"；从不期而至前往幽会的博娜黛婀讲到令人同情的杀人犯莫斯布鲁格尔……而且，整个作品也充满着这种"随笔特性"，既刻意回避线性叙事逻辑，又仿佛一个大型画展，画与画之间可能存在的内在联系需要观众自己去苦苦寻找。更有甚者，这种广义的随笔性因素之中，还穿插着大量狭义的随笔性段落，比如对某个抽象概念的议论、对某个事件的评述、对某个人物的素描等。

不过，问题的复杂性恰恰在于，尽管穆齐尔对那些赫然凸现的"随笔性的东西"并不是没有担心、并不是没有设置对抗，但那些结构上的"随笔性的东西"，那些旁逸斜出的部分，恰恰是穆齐尔有意识选择和安排的。至少在穆齐尔看来，只有这样，才有利于他实现关注"事件的幽灵"而非"事件本身"的目的。也就是说，随笔性因素的介入，既打破了结构上的完整性，同时也有意干扰了我们对小说的固有期待。它使整个作品呈现出既

---

① 穆齐尔：《关于罗伯特·穆齐尔的书》，《穆齐尔散文》，第 22 页。

② 穆齐尔：《您在做什么？——罗伯特·穆齐尔访谈》，《穆齐尔散文》，第 104 页。

是小说又不太像小说这样一种违反排中律的矛盾样式。

更重要的是,作为一种小说中的“非正常”因素,这些“随笔性的东西”,既诱发了反讽、生动场景和激情,与此同时也使得我们从对世界的理性定位和单一把握中解放出来,重新接近前文所说的事物和人性的“本质特征本身”。

但人们不禁要问,这样一种似小说非小说的存在,在当代叙事文学中究竟处于什么位置?这也正是穆齐尔在访谈录中需要回答的最后一个问题。

当采访者提出这个问题时,对话中的穆齐尔像被一记准确无误的上钩拳击中了似的踉跄了一下,用仅剩的力气说:“请允许我不回答这个问题”。

但这种退缩和不自信只是一瞬间的事情。尽管穆齐尔知道自己的这种尝试并不容易被他人和时代所接受,但是作为一名“精神拳击手”,他必须用“冠军的一拳将采访者击倒”,从而宣示自己的目的。他说:

> 我认为我的小说处于什么位置?我想给世界的精神把握做出贡献。也通过这部小说。因此,如果读者少一点关注我的美学质量,更多地关注我的意愿,那么我会非常感激的。风格(按:或译“文体”)对我来说就是精确地将思想呈现出来。我指的是那种采取了我所能够企及的最美形式的思想。①

可以说,通过小说对世界进行精神把握,是穆齐尔给自己的最终定位。而要达到这个目标,则需要精确地将思想呈现出来,但这个精确不是数学意义上的,甚至也不仅仅关乎美学质量,它是“最美形式的思想”,也是思想所能企及的最美形式。从“文体即意义”的角度看,正是二者你中有我、我中有你的融合。

这也许是一种精神的乌托邦,但世界和人性的“本质特征本身”,只有在此方式下才能真正显现。说到底,“现实”无法“描写”,历史无法重现,心灵世界的晦暗不明无法模仿。生命和存在之无法一言以蔽之的随笔性特征,需要以与之相对应的随笔文体——蒙田意义上的随笔意味着“尝试”,同时也意味着未完成——来显现。尤其难能可贵的是,与许多诗人和思想者完全不同,穆齐尔虽然深刻认识并揭示了世界的不确定性与不完整性,但是他并没有止步于此。相反,他在努力用自己的文字——以随笔体——呈现他所能企及的一切,并从来不放弃对“另一种状态(andere Zustand)”的探寻:形而上学家般的探寻。

对此,《没有个性的人》第二部《如出一辙》第62章《凡人,但尤其是乌尔里希,也崇尚随笔体空想》(一译,“杂文体空想”)中的下面这些话,尤其值得关注。在这段文字中,穆齐尔以随笔文体集中展示了随笔特性的真正精神,而主人公乌尔里希乃是这种精神的最合适代表——没有个性的代表:

> 他不是哲学家。哲学家是运用暴力的人,他们没有暴力可供自己使用,所以就以将世界关闭进一个体系里这样的方式征服世界……乌尔里希的性格中有某种东西,它对逻辑整理、对明确的意愿和方向、明确的功名心原动力起着一种涣散、麻痹、解除武装的作用,而且这也和他当初选择随笔体这个名字有关,虽然他性格中的这种东西恰好含有他逐渐地、无意识谨慎地排除在随笔体概念之外的那些成分……一篇随笔是一个人的内心活动在一个决定性的思想中所呈现出来的无可比拟的、无可更改的形象……曾经有过不少这样的内心飘忽不定生活的随笔家和大师,但是去列举他们的名字,这没有什么意义;他们的王国在宗教和知识之间,在范例和学说之间,在 *amor intellectualis*(智性之爱)和诗之间,他们是带和不带宗教色彩的圣徒,有时他们也是普普通通的人,沉迷于一桩冒险奇遇的人(按:文中的加点字为笔者所标)。②

从这段议论中可以看出,随笔尽管首先是一

① 穆齐尔:《您在做什么?——罗伯特·穆齐尔访谈》,《穆齐尔散文》,第105页。

② 穆齐尔:《没有个性的人》,张荣昌译,北京:作家出版社2000年版,第291—293页。引文中的“随笔”二字,张译均为“杂文”。德文Essayismus,有译者译为“随笔主义”,似强调了这个词所指思想主张的一面。笔者试译为“随笔体”或“随笔(特)性”,盖因原词来自随笔大家蒙田,首先是一种文体,其次才与主义和精神品质相关。另 *amor intellectualis*,中译本注为“拉丁文:智力爱神”。

种文体概念,但在穆齐尔那里,其内涵已经远远超出文体或文类本身。如文中所说,在更深的层次上,它乃是一种精神形象的隐喻。而随笔家,尤其是随笔大师,则足以与用思想体系行使暴力的“哲学家”相抗衡。正是因为此,他们虽没有哲学家那样的声名、自信和所谓理性……却是带或不带宗教色彩的圣徒。也就是说,他们同样在形而上的世界具有自己独特的位置。而有时他们又是普普通通的人,像乌尔里希那样,甚至像穆齐尔本人那样,但是,他们却如“随笔”这个词的法语本意所示,是大胆尝试者,因而也是沉迷于冒险奇遇,而不愿停留在已有的结论、习俗、口号、体系和教条之中的人。

就这样,文体的意义,被穆齐尔放大到了极限。

三

与穆齐尔形成非常有意味的对照的是尼采。如果说,穆齐尔极力通过自己的努力,打破人们对小说文体的寻常期待,试图以小说方式进行哲学思考和哲学表达;那么,与之对照,尼采则以哲学家的身份不断进行文体试验,拒绝将哲学表达固化,以尽可能显示出思想表达的无穷可能性。

一个小说家,有意将小说文体变得不再像小说,一个哲学家,有意将哲学文体变得不再像哲学。这种互动,这种彼此走向对方,其中的问题确实值得我们深思。

而仔细阅读尼采所有作品,将之作为一个整体来看,我们会有另一个有意思的发现。与穆齐尔在《没有个性的人》这样一部小说中,尽可能展示其非小说的随笔特性相对照,尼采的作品主要以随笔——或更准确地说,其特殊形式——格言为主导文体。

至少部分地由于此原因,尼采甚至被认定为诗人而非哲学家。或者如 T. S. 艾略特所认为的那样,在尼采那里文学和哲学尽管不可分离,但二者却已两败俱伤。① 甚至还不止艾略特持有这一观点,贝里同(Crane Brinton)等人也有类似看法。

艾略特们的判断究竟是否符合尼采文本的实际? 这里暂且不论。有一点非常清楚,尼采对格言文体的重视,与他对前苏格拉底哲人以及随笔作家蒙田的敬重不无关系,因而也似乎不可能是随便选择的结果。而这一文体的不系统和非论述性特征,它的不合常情,不合现代规矩——即不像我们所熟悉的理论或哲学的表达,尤其不像康德黑格尔一路的哲学表达,也显然不仅仅是想增加我们理解的难度。个中原因,确实颇费现代学人猜度。

为了对尼采的文体偏好做出合理解释,许多人都在尝试给出自己的答案。比如,尼采研究专家和重要英译者考夫曼(Walter Kaufmann),将之与柏拉图联系起来,认为这表明尼采像柏拉图那样,不是一个“体系化的思想者”,而更是一个“问题性的思想者”。② 而海德格尔则干脆认为,尼采著作的核心部分乃是由“片断”组成,这种与西方哲学主流形成对照的文体,既区别性地是尼采试图建构自己思想的标志,也同时标志着整个西方思想的高潮与终结。③

① T. S. Eliot, Review of A. Wolf, *The Philosophy of Nietzsche*, *International Journal of Ethics*, 26(1915 - 1916), pp. 426 - 427.

② Walter Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1974, p. 72.

③ 参看海德格尔:《尼采》,孙周兴译,北京:商务印书馆 2002 年版。海德格尔在该书中指出:“这些片断多半不是简单的、尚未完成的残片和草率的评注,而是经过细心加工的‘箴言’(Aphorismen)——人们通常就是这样称呼尼采那些单个的札记的。不过,并非每个简短的札记都是一个箴言,也即一个陈述或格言,一个完全与一切非本质之物划清界限,而仅仅允许本质之物进入的陈述或格言。尼采曾经指出,他的雄心是要以一个简短的箴言道出别人以整整一本书都不能道出的事情。(第 11 页)”海德格尔这里所说的箴言,均来自《权力意志》一书,学界目前一般认为该书有过多尼采妹妹的编辑痕迹,此处姑且存而不论;但即使如此,亦不影响我们对尼采作品格言体特征的基本判断。

而德里达则与海德格尔针锋相对,把问题推向了极端。在《马刺:尼采的文体》一书中,他非常尖锐地指出,设想某物为断片,同时意味着我们可以见到断片所从属的整体。德里达所主张的恰恰相反,在他看来并不存在"尼采文本的总体性",而断片也因为缺少上下文而并不能构成一种文体。如果说有什么文体的话,对尼采而言,那也不是一种,而是多种文体。①

德里达的这一判断,无形中说中了一个为人们习焉不察而又至关重要的事实。那就是,以格言体为主导,虽然是尼采作品给人的显著印象,但正像尼哈马斯(Alexander Nehamas)所观察到的那样,格言,其实不过是尼采所采用的诸多文体中的一种。一种而已,绝非全部。

也就是说,格言体事实上不足以覆盖尼采作品的全部构成。尽管我们不难看出,《朝霞》《人性的,太人性的》以及《快乐的科学》前 4 卷,以及部分《超善恶》《偶像的黄昏》由格言体构成;但我们都知道,《悲剧的诞生》的文体是学术论文——即使它遭到古典语文学者维拉莫威兹的极力攻击,并因此而部分影响了尼采的学术生涯,也改变不了其文体的归属性。而《不合事宜的思考》,也主要由论文组成,虽然这些论文与一般意义上的哲学论文已经大异其趣。

比较而言,《查拉图斯特拉如是说》的文体或许是最难界定的,它明显是对福音书的戏仿,连书名都用了马丁·路德所译德语《新约圣经》的句式;但伽达默尔关于这部作品的解读,却以《查拉图斯特拉的戏剧》为题,仿佛它是一部尼采所写的剧作——只是不知道是喜剧、悲剧还是正剧。这还不够,甚至有人还将之与源自古希腊的文体"史诗"和"酒神颂"联系了起来。倒是好像很少有人直接将之定位为哲学文本。

另一部关键作品《超善恶》,情形似乎比《查拉图斯特拉如是说》简单,整本书由 296 节组成,分 9 个部分,以一首"尾声诗"做结。但正如尼哈马斯所说,除了我们对话性地阅读这部作品,并在古典意义上辩证地理解这部作品,否则,这部作品对我们而言会始终晦暗不明。《快乐的科学》第 5 卷,以及《偶像的黄昏》的小部分内容,文体特征也是如此。

《道德的谱系》似乎又回到了学术论文的外表,但在尼采自己看来,他在很大程度上乃是《超善恶》的简写本。而尼采生命最后阶段所写的《瓦格纳事件》《尼采反瓦格纳》以及《敌基督》,则更像某种用于争辩的小册子。②

而《瞧! 这个人》呢? 它又是对《圣经》的戏仿,但这一次是以仿写自传的形式出现的。说是自传,但所有内容只是对自己已经出版的旧作给出的提要,与通常的传记大相径庭。

尤其值得一提的是,尼采准备公开发表的第一部作品《我们教育制度的未来》,是尼采所有作品中唯一采用对话录形式的。这是尼采 26 岁任教巴塞尔大学时给学生所做讲演的文字稿,但它却是非常不合体例的讲演稿,因为通篇复述了一个老者与一个青年人的对话,而对话的主体则是讲述故事。很明显,整个作品至少在形式上模仿了柏拉图。而尼采的最好一部作品是什么呢? 是在他疯狂之前(约 1888 年底 1889 年初)编订的一组《狄俄尼索斯颂歌》。这不仅再次让我们想到尼采的另一个身份——诗人,而且让我们再一次惊叹于他的文体实验的丰富多彩。

重要的是,与穆齐尔对文体的自觉认识和选择完全可以相提并论,所有这些文体实践也都是尼采自己深思熟虑的结果。尼采这是试图通过多元文体彰显他的"透视主义",还是在以自己的实

---

① Jacques Derrida, *Spur: Nietzsche's style*, trans. Barbara Harlow, Chicago: University of Chicago Press, 1979, pp. 125 - 133.

② Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1985, p. 22. 该书 The Most Multifarious Art of Style 一节对本文关于"文体即意义"的思考多有启发,它提示笔者不仅要注意到格言体在尼采作品中所占比重,而且要特别关注尼采每部已发表著作所具有的远远超出格言的丰富文体特征。

际行动努力复兴诗与哲人古老而深刻的血肉联系？诗与哲学的同一,不也是一个与启蒙理性相对照的德意志传统——一种与古希腊一脉相承的传统吗？

考夫曼说,尼采在《瓦格纳事件》第 7 节的下面这段话,乃是尼采对自己文体的最好评判。我们不妨看看尼采自己是怎么说的：

> 这次我在文体(风格)问题上逗留片刻。——文学的颓废通过什么特点显示自身？通过生命不再居留于整体中。词语变得独立,从句子中跳跃而出,句子越出边界,模糊页面的意义,而页面以牺牲整体为代价,赢得生命——整体不再是整体。不过,这只是对于某种颓废文体(风格)的譬喻：每次可见的是原子的杂乱无序,意志的支离破碎,“个体的自由”,用道德的口吻,——扩展为一种政治理论,即“人人具有同样的权利”。生命,那同样的生命力,生命的勃勃生机,被挤压进最小的构形,那残余的部分便乏于生命。到处是瘫痪,艰辛,僵化或者敌对和混乱这两者,就会越多地进入人们的视野。整体不再生存：他是拼装起来的,被计算出的,假造的,是一种人工制品。——①

尼采的这番夫子自道,显然将文体的颓废形式,与生命的颓废形式联系了起来。而这种颓废形式的根本问题就在于——整体再也不再是整体,一切都像孤立的词语,跳跃的句子,混乱得难成意义而又写满文字的页面。难道尼采是要将他的多元驳杂的文体与这种无序、支离、破碎、瘫痪……的状况联系起来,或者如后现代的思想家们所理解的那样,尼采所苦心经营的驳杂文体乃是对世界之支离难解、难以生存的一种滑稽模范？

我们应该还记得穆齐尔在《没有个性的人》中所说的那番话。随笔文体的实践者,就其积极意义来看,是带或不带宗教色彩的圣徒。尼采这个多元文体尝试者,是不是同样是这样的人？文体是复数的,生命的选择也是复数的,承认乃至模拟这种不完整性,那种“整体不再生存”的现实,并不意味着简单认同这种现实。别忘了,尼采只是做了一个譬喻。否则,尼采为什么还要主张“主人道德”？为什么还要让查拉图斯特拉下山？在生命的最后时刻为什么还要编订《狄俄尼索斯颂歌》？

尼采在《查拉图斯特拉如是说》第三卷第 11 节曾经这样对他的读者说：

> 这是我的路,你的呢？——我这样问那些问我“路”的人。
>
> 因为那路——并不在。

或者更准确地说,路并不现成在,而是需要我们如一个诗人或哲人寻求文体的无穷可能性那样去寻找。但那一定比寻找文体时,需要更多的审慎、毅力、智慧和勇气——甚至自我解嘲……

尼采和穆齐尔这么做了,我们呢？

四

我们从探寻文体与意义之间的关联,走到思考“文体即意义”这个极端的思想位置上。与穆齐尔和尼采的遭遇,使我们似乎可以超越一般的文学解释学甚至文学的范围,来思考文体与意义无限接近的种种可能。这是一种尝试,毋宁说,这更是一种精神冒险。

我们需要再一次地问：“文体即意义”吗？传播学上说,“媒介即信息”；本雅明认为,语言就是语言的表达方式,语言的表达方式就是语言。从“文体即意义”这个角度来思考问题,是否意味着我们需要不断打破文体被赋予的意义,从而不被固定而僵化的意义模式所局限和钳制？是否意味着,我们必须不断尝试从文体出发寻求新的意义通道,从而永远有再次出发的理由和可能性？诗和哲学的对话关系是如此,生命的存在,是不是也只能——应该如此？

尼采《狄俄尼索斯颂歌》最后一首这样唱道：

① 尼采：《瓦格纳事件/尼采反瓦格纳》,卫茂平译,上海：华东师范大学出版社 2007 年版,第 46 页。引文中的“文体”一词,原文是 Stil, 汉译为“风格”,现标在括号内。就此处颓废文体对应颓废精神风格而言,文体/风格两个意涵均可使用,而广义的文体,显然不仅仅指作品的类别和样式——诗歌、散文、小说、戏剧等,而与风格或刘勰意义上的体性相关。

我不过是一个词语匠人:
这跟词有何相关!
与我又何涉!
……
为勇者,为性情豪爽之士,
为苦行僧
我唱出这支歌。①

我们听到这首歌了吗?我们能听懂这首歌吗?我们怎样唱出自己的声音和意义?

If Style Is Meaning

Zhang Hui

(*Department of Chinese Language and Literature*, *Peking University*, *Beijing* 100871, *China*)

Abstract: It is universally acknowledged that style and meaning are closely associated with each other. This paper is intended to discuss the very special case pertaining to these two elements when both of them go together or even fuse with each other in certain literary or philosophical works. Taking Robert Musil and Nietzsche as two comparative examples, we try to explain the reasons why Musil as one of the most famous novelists in the 20th century was much more concerned about his Essayismus or essayism, and why a poetic philosopher Nietzsche paid unusual attention to his writing styles. To both Musil and Nietzsche, style and meaning could never be separated in their writings and thoughts. Thus, this paper might be an invitation not only to re-start the discussion about the literature and intellectual history, but also to re-open the dialogue between poetry and philosophy.

Key words: style, meaning, literature, intellectual history

① 尼采:《狄俄尼索斯颂歌》,孟明译,上海:华东师范大学出版社 2014 年版,第 315、317 页。